



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p124-134

Em Pauta

O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira

Vestido in Panorama: about formation and relativization of a canon of the Brazilian theatrical historiography

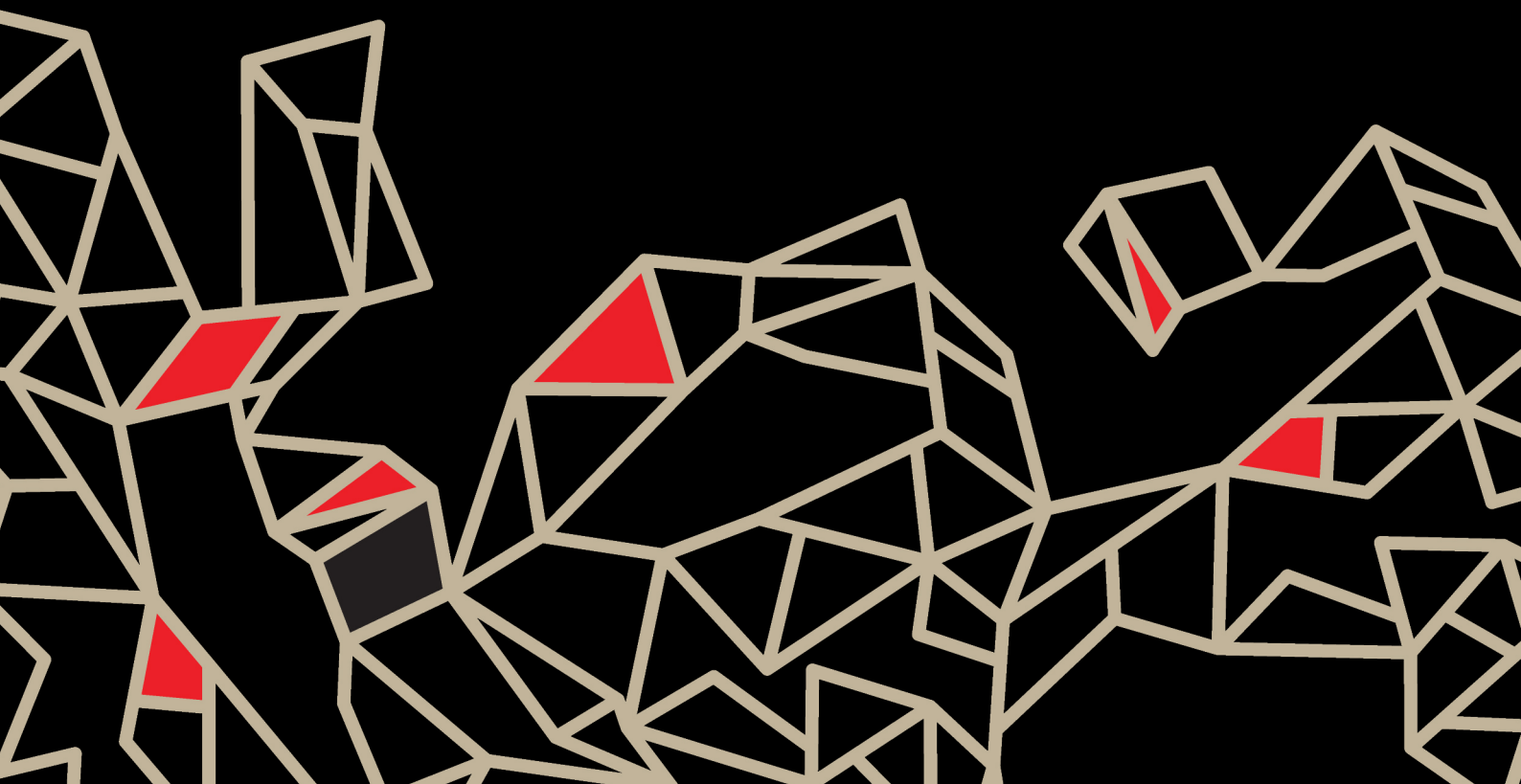
**Henrique Buarque de Gusmão
Thiago Herzog**

Henrique Buarque de Gusmão

Professor do Instituto de História da UFRJ

Thiago Herzog

Mestrando do PPG de História Social da UFRJ



Resumo

Este artigo propõe um exercício de história intelectual, buscando encontrar no livro *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi, algumas chaves explicativas para a criação de um “marco fundador” do teatro brasileiro moderno que se difundiu tão amplamente no ambiente intelectual dos estudos teatrais: a estreia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Para tal, serão analisadas as principais referências que orientam a reflexão de Sábato, assim como os dispositivos centrais que ele constrói para a sua escrita da história do teatro brasileiro. No final do texto, é feita uma reflexão a respeito dos desafios que os historiadores do teatro enfrentam diante do surgimento de novas perspectivas teóricas que desestabilizam as noções de “cânone” e as grandes narrativas que abarcam longos períodos históricos.

Palavras-chave: Sábato Magaldi (1927-), Nelson Rodrigues (1912-1980), Teatro brasileiro moderno.

Abstract

This article proposes an exercise of intellectual history, seeking to find, on the book *Panorama do teatro brasileiro* [Brazilian theater overview], by Sábato Magaldi, some explanatory keys to the creation of a “founding mark” to the modern Brazilian theater, which had spread broadly in the intellectual environment of theatrical studies: the debut of *Vestido de noiva* [The wedding dress], by Nelson Rodrigues, in 1943. Thus, the main references that guide the reflection of Sábato will be analyzed, as well as the central devices that he builds for his writing of the Brazilian theatrical history. In the end of the text, a reflection about the challenges that theater historians face on the appearance of new theoretical perspective that destabilize the notion of “canon” is done and the big narratives that cover long historical periods.

Keywords: Sábato Magaldi (1927-), Nelson Rodrigues (1912-1980), Modern Brazilian theater.

28 de dezembro de 1943 certamente é uma das datas mais citadas (se não a mais citada) nos textos clássicos e manuais da historiografia teatral brasileira, nos cursos e nas discussões sobre teatro moderno no Brasil etc. Trata-se, como se sabe amplamente, da estreia da primeira montagem

de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski. Este momento se consagrou como o ponto de virada da cena nacional, quando teria emergido o teatro brasileiro moderno.

Explicar a construção de um “marco fundador” tão largamente utilizado nos estudos teatrais requer um esforço mais amplo do que aquele que podemos realizar neste artigo, até mesmo porque essa formação canônica se apresenta de maneira distinta em múltiplas obras. De todo modo, alguns livros podem oferecer indícios privilegiados para a compreensão da formação desta interpretação da peça de Nelson Rodrigues, como é o caso de *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi (2004, 1ª edição de 1962). Obra determinante na formação de gerações de estudiosos do fenômeno teatral brasileiro e, ainda hoje, utilizada como importante referência para muitos estudos historiográficos¹, *Panorama* confere a *Vestido de noiva* lugar de grande destaque e apresenta-a como um ponto de virada inquestionável da cena nacional: “A lufada renovadora da dramaturgia² contemporânea partiu de *Vestido de noiva* – não se contesta mais” (MAGALDI, 2004, p. 217). Magaldi trata do texto rodrigueano no capítulo “Perspectiva” (a introdução do livro) e volta a discuti-lo em “Panorama contemporâneo, o desbravador” (onde longamente analisa o trabalho dramático de Nelson Rodrigues), “Incorporação das fontes rurais” e ainda nos Apêndices, “I: O texto no moderno teatro” e “II: Tendências contemporâneas”. Estamos, assim, tratando do único texto dramático que circula por entre tantos capítulos do livro.

Para a discussão do papel de *Vestido de noiva* na narrativa construída por Sábato, é necessário entender melhor alguns dispositivos operacionalizados no livro, o que exigirá uma aproximação em relação aos

1. Em um livro recentemente publicado por Jacó Guinsburg e por Rosângela Patriota, é discutido o lugar das obras de Sábato e de seus contemporâneos diante de estudos atuais, ainda sendo este um lugar de referência: “Em primeiro lugar, cabe destacar que mesmo as pesquisas monográficas, que atualmente correspondem à quase totalidade da produção universitária do país, buscam nas narrativas abrangentes um referencial para a localização de seus temas no espaço e no tempo. Como desdobramento dessa evidência, procuramos localizar quais os trabalhos mais citados, e, nesse sentido mesmo reconhecendo a existência de inúmeros outros, constatamos que os livros de J. Galante de Souza, Sábato Magaldi e Gustavo Dória são recorrentes na bibliografia dos estudos sobre teatro brasileiro” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 89).

2. Já muito se identificou a tendência de Sábato Magaldi privilegiar os textos dramáticos em sua historiografia teatral. Encenação e texto dramático, especialmente na análise de *Vestido de noiva*, alternam-se e confundem-se por entre os estudos do autor.

grandes balanços da história da historiografia, tão recorrentes nos últimos anos. Jacques Revel produz uma dessas reflexões, dando destaque para as análises culturais do passado. Em seu texto, ele identifica uma tradição intelectual que, até o século xx, influenciou os mais diversos autores e escolas, como vemos no trecho abaixo:

Durante muito tempo, existiu uma versão dominante, às vezes limitadora e prescritiva, daquilo que se ocupava a história da cultura. Ela se interessava pelos autores e pelas obras, pela cultura “autorizada” no sentido literal do termo: ou seja, por um repertório mais ou menos canônico (embora os cânones, como bem sabemos, sejam passíveis de transformação com o passar do tempo) de obras que é preciso levar a sério, conhecer, apreciar, conservar e transmitir de geração em geração, uma cultura legítima e, de certa maneira, obrigatória. (REVEL, 2009, p. 100)

Esta descrição, inevitavelmente, nos remete à obra de Jacob Burckhardt, ao ideal da *Bildung* e a toda uma tradição da história da cultura³ que entende que as obras do passado precisam não só ser preservadas, mas apreciadas da melhor maneira possível e transmitidas adiante. Aos olhos de Friedrich Nietzsche, este “sentido antiquário da história” teria como função a preservação e veneração de determinadas obras para que elas tivessem a força de moldar as identidades do presente e incentivar as ações dos homens⁴ (NIETZSCHE, 2003, p. 25-31).

A leitura do primeiro capítulo de *Panorama* indica algumas relações com esta tradição, o que aponta para uma primeira filiação de seu autor. Para Magaldi, em consonância com as perspectivas de obras clássicas da história da cultura, a construção de uma história do teatro brasileiro colocava-se como uma verdadeira obrigação para os homens de teatro. Afirma ele: “Paralelamente à valorização que hoje se processa do teatro brasileiro, é *tarefa obrigatória* o lançamento das bases de nossa historiografia cênica” (MAGALDI, 2004, p. 12, grifo nosso). Essa missão seria o resultado de

3. Tradição à qual se filiam intelectuais como Johan Huizinga, Aby Warburg, Erwin Panofsky, entre tantos outros.

4. Nessas páginas de sua *Segunda consideração intempestiva*, o filósofo refere-se diretamente a seu colega de Universidade da Basileia, Burckhardt, como um nome fundamental para este possível sentido da história.

inquietações de seu tempo presente, uma vez que, segundo o autor, a “psicologia dos nossos melhores dramaturgos, intérpretes e críticos está eivada da convicção de que nenhuma herança nos veio do passado. Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro” (MAGALDI, 2004, p. 12). A história do teatro geraria, assim, além do amor pelas obras passadas, o necessário entendimento delas e de sua evolução, o que culminaria com a percepção de um legado – fundamental para o amadurecimento que a cena contemporânea demandaria. Essa exigência acaba levando, inevitavelmente, à construção de uma grande narrativa, de longa duração, tão própria à tradição aqui referida.

Revel, não por acaso, no trecho citado anteriormente, trata, em um mesmo parágrafo de uma tradicional história da cultura e da formação de cânones. As grandes narrativas que organizam a evolução de uma cultura se estruturam a partir de diversos pontos de virada, todos eles orientados por uma perspectiva teleológica. Parece-nos que, incontornavelmente, *Panorama* é escrito a partir de pressupostos evolutivos, o que pode ser identificado desde seus primeiros capítulos: quando trata das manifestações teatrais coloniais, Magaldi já as analisa a partir dos elementos que confeririam unidade e articulação a toda a história do teatro brasileiro. Tendo em vista esta perspectiva, o uso de formações canônicas torna-se, praticamente, obrigatório.

Preservação das obras do passado, construção de uma história exigida pelos homens no momento presente, grande narrativa, formação de cânones e perspectiva teleológica: todos esses aspectos, de formas diferentes, contribuem para o entendimento de *Vestido de noiva* como um “marco inaugural” do teatro brasileiro moderno. Não apenas pela estrutura formal apresentada pelo texto de Nelson Rodrigues, que é analisada de modo relevante por Sábato, em um bom momento de sua argumentação, mas também pela “feliz união de múltiplos fatores” (MAGALDI, 2004, p. 208) que estava em jogo na montagem de 1943. Esta foi realizada sob a direção de um encenador (vindo de uma escola europeia), com uma organização cenográfica pouco convencional para a época, exigindo dos atores uma interpretação que levasse em conta os três planos propostos pelo texto, que organizavam o tempo de forma não linear. Essas muitas inovações exigiam do público novas formas de apreciação do espetáculo e representavam uma superação de práticas teatrais do passado.

A relação que Sábato Magaldi estabelece entre a montagem de *Vestido de noiva* e as manifestações teatrais anteriores a ela – especialmente as apresentadas no Rio de Janeiro, no início do século xx, e discutidas por ele no capítulo “Dramaturgia para atores” –, para além de explicitar os princípios evolutivos de sua análise, apresenta de forma evidente que aspectos sua narrativa busca valorizar e quais aqueles que deveriam ser apresentados como superados. Assim, o mesmo movimento que cria os cânones e os organiza teleologicamente, elimina e denigre tantas outras obras e manifestações da análise histórica. O teatro carioca dos anos 1920 e 1930 é analisado por Sábato a partir de um olhar claramente depreciativo, que chama a atenção do leitor para a relação precária deste teatro com outras artes (como a literatura romanesca, que teria produzido muitas inovações formais no período) e com propostas cênicas vanguardistas realizadas por artistas estrangeiros, o que relegava aos palcos nacionais um lugar “à margem das conquistas [...] de Stanislavski, Meyerhold, Appia, Gordon Craig e vários outros teóricos do espetáculo” (MAGALDI, 2004, p. 96). Nesse ambiente teatral, a ausência da figura do encenador fazia com que estes espetáculos ficassem submetidos às grandes “estrelas” da época, que construía personagens tipológicos em cena e com pouca densidade subjetiva.

Dessa maneira, *Vestido de noiva* deveria ser preservada e valorizada pelos estudiosos de história porque exigiria do seu público mecanismos de apreciação mais sofisticados do que aqueles que os espetáculos nacionais demandavam até então. Nas palavras de Sábato, a estreia de 1943 “*libertava o nosso palco da tradicional sala de visitas*” (MAGALDI, 2004, p. 14, grifo nosso), tão recorrente nos cenários dos espetáculos montados até aquele momento. Como se percebe, esta forma de estruturação do passado do teatro brasileiro está intimamente ligada a um projeto estético e teatral (até mesmo porque, de alguma maneira, toda forma de produção historiográfica está orientada por princípios teóricos, intelectuais e/ou estéticos). *Vestido de noiva*, nesse sentido, deveria ser lembrada e aclamada uma vez que apresentaria os elementos que ainda poderiam gerar virtudes na cena contemporânea, mesmo que indiretamente, na forma de um legado. As figuras do historiador, do crítico e do defensor de um modelo teatral para o Brasil, aqui, claramente se misturam e se tensionam. O grande valor da montagem de 1943 seria o de

realizar as inovações “necessárias” para a cena nacional, fazendo com que o processo da história do teatro avançasse numa determinada direção, que, evidentemente, é aquela defendida pelo seu autor.

Como toda grande narrativa teleológica, *Panorama* constrói uma chave interpretativa capaz de atribuir significação ao processo histórico como um todo. Sábato, seguindo uma perspectiva hegeliana bastante presente em muitas obras clássicas da história da cultura, preocupa-se, logo nas primeiras páginas do livro, em identificar o fio condutor que articularia o processo de evolução do teatro brasileiro: “Nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro” (MAGALDI, 2004, p. 13). Assim sendo, os grandes períodos identificados nesse processo histórico e seus pontos de virada podem ser explicados a partir da tensão entre afirmação de uma nacionalidade teatral, de um lado, e incorporação de modelos estrangeiros – privilegiadamente os europeus – de outro. Evidentemente, esta chave de leitura pode ser relacionada com a obra de Antonio Candido, autor a quem *Panorama do teatro brasileiro* é dedicado e cujas reflexões parecem ter marcado decididamente a trajetória intelectual de Magaldi. Candido recorre a um mecanismo analítico para pensar a literatura brasileira bastante próximo ao utilizado por seu colega de universidade: a dialética entre o local e o universal. Nesse sentido, a marca da brasilidade nas obras, sejam teatrais ou literárias, e a forma como ela se expressa e se desenvolve ao longo do tempo seriam preocupações centrais dos dois autores e um elo articulador na construção de suas narrativas históricas.

A montagem de peça de Nelson Rodrigues, diante desta perspectiva, cumpre um papel bastante significativo, uma vez que ela pode ser entendida como uma síntese da antítese entre o abraqueiramento do teatro e sua atualização por modelos europeus. Segundo Sábato, *Vestido de noiva* é uma “obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal” (MAGALDI, 2004, p. 217). Chega-se, assim, ao universal a partir do nacional. Nesse sentido, *Vestido de noiva* mereceria um lugar de destaque na história do teatro brasileiro, já que promoveria uma elaboração da grande tensão que marcara nosso processo histórico e conferiria, a partir de então, um novo estatuto para o teatro brasileiro.

Nas últimas décadas, diversos dos pressupostos que estruturaram a construção dos clássicos da historiografia teatral brasileira foram questionados e, muitas vezes, perderam sentido no ambiente intelectual. O balanço da historiografia cultural produzido por Jacques Revel apresenta muitas dessas rupturas processadas no campo da produção historiográfica a partir dos anos 1970, com a falência de modelos macroanalíticos. Para tal, ele recorre diversas vezes a *Em busca da história cultural* (1967), texto escrito por Ernst Gombrich em que é identificado um aspecto norteador privilegiado das análises de objetos culturais do passado desde inícios do século XIX: o “princípio unificador” das culturas, resultante de um “espírito de época” (*Zeitgeist*), termos propostos e elaborados por Hegel. A noção de que determinado espírito do tempo traria unidade aos objetos culturais e promoveria uma homologia entre fenômenos sociais e obras de arte teria aberto espaço para múltiplas possibilidades analíticas. Revel, concordando com as propostas de Gombrich, afirma que

[...] é necessário acabar, ao mesmo tempo, com a ideia de um princípio unificador das produções no interior de uma cultura, acabar com a ideia de que uma cultura é necessariamente um todo coerente e significativo em sua coerência, acabar com o método exegético vinculado a essas concepções para fazer de traços sinaléticos de uma cultura uma questão, não um ponto de partida, não uma certeza, mas um problema de história. (REVEL, 2009, p. 105)

Dessa maneira, Gombrich propõe uma “abordagem mais complexa e, até certo ponto, descontinuista” (REVEL, 2009, p. 116), que desestabilizaria categorias como “escolas artísticas”, “arte nacional” e, para nos aproximarmos do tema deste texto, “teatro brasileiro”. Nesse sentido, a “afirmação nacionalista”, elemento tão determinante na articulação das obras e do próprio processo histórico do teatro brasileiro, na perspectiva de Sábato, poderia ser problematizada enquanto um elemento unificador e pensada em suas múltiplas dimensões e direções, relativizando-se, assim, o próprio *te/os* desta narrativa⁵, entendido agora como um problema de história. É

5. A problematização de uma perspectiva evolucionista que tem como *te/os* a afirmação do caráter nacional nas artes (no caso, na literatura) foi realizada por Abel Barros Baptista em sua análise da obra de Antonio Candido, análise esta que pode contribuir bastante com um estudo mais detalhado de identificação dos pressupostos intelectuais das análises mais amplas e panorâmicas da história do teatro brasileiro (BAPTISTA, 2005).

possível pensar, por exemplo, em modelos de nacionalidade em tensão, estando, em um dos lados dessa disputa, uma concepção de nacionalidade veiculada pelos espetáculos cariocas cômico-ligeiros dos anos 1920-1940, tão criticados por Sábato e pouco analisados em suas particularidades.

No âmbito da história da historiografia, de forma mais ampla, essa guinada intelectual é muito devedora do movimento da micro-história. Revel afirma que a experiência das pesquisas em micro-história

[...] parece propor a substituição da ideia de um contexto unificado, homogêneo, pela de um contexto que se poderia chamar de “folheado”, visto que é feito de uma série de contextos diferentes e diferentemente organizados, o que é uma maneira de lembrar que os atores sociais do passado viviam, como é o nosso caso, simultaneamente em vários mundos de significação e de ação. (REVEL, 2009, p. 136)

Coloca-se em questão um novo entendimento do mundo social e de seu funcionamento, percebido a partir de suas tensões, de suas discontinuidades e pluralidades de percepção e de representação. Essa nova concepção acaba tornando a empreitada da construção das grandes narrativas históricas, que buscam abarcar períodos de longa duração, iniciativas que se afastam da possibilidade de uma compreensão mais complexa do jogo social que produz obras e confere sentidos a elas. Dessa forma, a própria produção de “cânones” também passa a ser questionada e estes se tornam sempre relativizáveis em sua historicidade.

Como se percebe, muitos têm sido os dilemas colocados aos historiadores e estudiosos que se dedicam à análise das manifestações teatrais do passado. De certa forma, cria-se o desafio de se entender um funcionamento mais dinâmico dos cenários que produziram obras que foram vistas de forma diferentes, por pessoas diferentes, que lhe conferiram sentidos múltiplos, estatutos distintos e que colocaram em tensão e em disputa essas tantas divergências em seus campos de atuação. Esse exercício certamente exige dos analistas um esforço de “dessubstancialização” de muitas categorias que foram fundamentais para a produção das tradicionais obras de história do teatro. Se, como já dito aqui, escolas e grandes “eras” estéticas podem ter sua unidade problematizada, a própria ideia de “teatro” pode também ser vista como algo em disputa em uma dinâmica social complexa que busca consolidar sentidos a práticas sempre móveis e plurais.

No caso do tema específico deste artigo, observa-se, nos últimos anos, o surgimento de análises que procuram uma nova compreensão do lugar da obra de Nelson Rodrigues na história do teatro brasileiro. Em vez de ser entendida como o marco de uma superação e a síntese da grande antítese que marcava o teatro nacional, ela vem sendo lida a partir de suas relações mais inesperadas: com o teatro ligeiro, com a tradição cômica da cena carioca, com os romances de Dostoiévski e os debates do mundo católico, por exemplo. Ou seja, a obra rodrigueana passa a ser entendida a partir da marca dos múltiplos ambientes em que foi gerada e lida, de suas tensões e circulações surpreendentes, o que pode tirar dela um tom consagrador tão recorrente na tradicional historiografia teatral e, ao mesmo tempo, tornar mais claras as condições em que foi produzida e recebida inicialmente.

Certamente, a distância que nos separa do momento da produção de obras como a de Sábato Magaldi e de Décio de Almeida Prado, assim como as mudanças no cenário intelectual, exige muitas releituras de suas afirmativas e dos modelos de análise por eles forjados. Se por um lado esse exercício pode parecer desautorizar suas produções – o que seria bastante pretencioso –, por outro ele pode aumentar ainda mais a admiração e o encantamento que tantos estudiosos nutriram e nutrem pelas obras clássicas em questão. A leitura delas a partir de uma perspectiva histórica pode realçar o esforço de toda uma geração que se propôs a produzir olhares panorâmicos e conferir sentidos à história do teatro brasileiro. Entretanto, toda perspectiva histórica porta uma exigência relativizadora. Sendo assim, um entendimento dos mecanismos que levaram à formação de um cânone, como a montagem de *Vestido de noiva*, abre um inevitável espaço para o exercício de sua relativização.

Referências bibliográficas

- BAPTISTA, A. B. **O livro agreste**. Campinas: Unicamp, 2005.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- GOMBRICH, E. “Em busca da história cultural”. In: _____. **Gombrich essencial**: textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 381-399.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. São Paulo, Edusp, 2001.
- _____. **Filosofia da história**. Brasília: UnB, 2008.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.
- NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva**. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- REVEL, J. **Proposições**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009
- RODRIGUES, N. **Teatro completo**. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Recebido em 08/03/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015